laFuga

Arrebato

de Iván Zulueta

Por Daniel Reyes León

Tags | **Cine de ficción | Estética del cine | Lenguaje cinematográfico | España**

Artista visual y crítico de arte. Dirige el sitio www.arteycritica.org.

src="../../../../media/fileadmin/uploads/RTEmagicC_arrebato_PAG.jpg.jpg" border="0" hspace="12" vspace="12" width="220" height="220" align="right"/> En su tiempo esta película fue considerada experimental ya que abordaba un metalenguaje reflexivo, no político y de un gracia un tanto críptica. La reedición de DVD realizada por el periódico *El País* de España nos permite, a miembros de una generación posterior, poder disfrutar de este único largometraje de Iván Zulueta (1979). La película en realidad me la prestó un amigo y llegó a mí como esas películas totalmente desconocidas. No sabía absolutamente nada de ella y es quizás por eso que me motivo a analizarla desde percepciones extremadamente personales.

El retroceso del tiempo vuelve una vez más desde los años '70 y se nos incorpora como un contraste entre el imaginario fotográfico y los tiempos que absorben las obsesiones. La simple historia de los tres personajes se transforma en una alegoría cinematográfica de *La Piel de zapa*, haciendo del fotograma de 8mm una especie de línea de tiempo que coarta y absorbe a un cineasta modesto y autocomplaciente. Dos observaciones salieron al encuentro con esta película de Zulueta:

Una, ya insinuada, la de *La Piel de zapa*: el como desaparece un personaje en la medida que se filma durmiendo y verifica que durante la filmación comienzan a desaparecer fotogramas. Se percata que su vida va a acabar cuando calcula la cantidad de fotogramas que se borran cada día. Ante eso decide manifestarse fuera de su habitación, enviando una cinta editada y un casete grabado con su voz relatando los hechos. Lo curioso es que ese casete es la voz en off de todo el film, es un relato que acompaña al espectador durante largos pasajes en los que pareciera que la imagen se apropia de todo, mientras el relato nos sumerge en el imaginario particular del personaje. La sustitución de la piel de zapa por la cinta de 8mm es un trasvasije del deseo manifestado ahora en la imagen inmaterial del cine -en la luz que es- ya no en el objeto que nos planteaba Balzac. Si, como apunta Jacques Aumont: "De entrada el tiempo fílmico se dio como tiempo soportado -no hay manera para el espectador, de acelerar ni de desacelerar el film a diferencia radical de las *nuevas imágenes* cuyo tiempo es *interactivamente* dominable- y reconocido" (1997, s. n.), la estrategia narrativa y el vínculo con los sucesos de la piel de zapa, nos hacen volver al tiempo fílmico como un tiempo metafóricamente marcado por el fin; la muerte anunciada y predicha con el final. Es como aquel chiste de la mejor novela policíaca del mundo... la que se llama "El Mayordomo Asesino". El fin se anticipa y, sin embargo, es la angustia y la obsesión por las imágenes la que nos deposita una identificación con el personaje, su muerte no es más que el recorrido sin objeto, un tiempo dado para el final del film.

La otra es el juego epistolar del envío y la duda del destinatario o la desaparición del remitente. La única manera que una carta tenga una dirección -remitente y destinatario a la vez- es que alguien se auto envíe una carta. Gesto absurdo, pero que pareciera flotar durante todo el film al producirse una serie de identificaciones univocas entre los personajes, ambos cineastas que tienen una visión completamente diferente de sus propios trabajos, pero que se unen bajo inquietudes autodestructivas de poeta maldito. El recurso de la carta, aquí funciona como el detonante de toda una historia basada en la absorción y fascinación del tiempo en la imagen fílmica, absorción y fascinación que descubren los dos personajes principales de manera paralela y bajo el dominio narrativo de quien se apodera del

relato. En este caso la carta es reemplazada por una cinta 8mm y un caset de audio. La ficción de la escritura es reemplazada por la narración de imagen y la voz de la cinta-carta se traspasa directamente al espectador de tiempo obligado -para continuar la idea de Aumont- introduciéndonos a la visión parcial de José Sigrado, destinatario de la epístola audiovisual. El tiempo de lectura de la epístola que se toma el destinatario, es el tiempo del film, y nuevamente la invitación a subsanar la obligación temporal es asumida desde la suplantación -o confusión- entre espectador y personaje. Esta relación epistolar no es solo una forma del tiempo, sino que imbrica la historia y se transforma en una constante perturbación que no solo rompe la linealidad del relato, sino que evidencia los estados alterados de la percepción, dado por la heroína y la cocaína, en la que se sumergen los personajes. Si bien el autor de la carta desaparece y lo hace al estilo de un escritor -algo así como nos lo plantea Vila-Matas en *Doctor Pasavento*- con la duda como desaparecer completamente escribiendo, dejando huellas.

El argumento es sumamente simple: Jose Sirgado -Eusebio Poncela- director de cine clase B, quien acaba de terminar su segunda película, se encuentra con una cinta y un caset. Así comienza a recordar, introduciéndonos a la historia con un racconto sin fechas. Paralelo al recuerdo, se van sucediendo las cosas, con la voz de la cinta, con heroína por las venas, con Ana -Cecilia Roth que lo hace genial- y con su propia visión del cine de autor, entremezclada con la influencia de un singular ser obsesionado con el tiempo cinematográfico y la imagen en diferido.

Como bien nos anticipaba Bela Balazs en 1931 “Huir de la realidad ha sido hasta ahora la tendencia ideológica efectiva del cine burgués. Con el desarrollo de la nueva técnica se verifica un cambio de ruta: antes se huía hacia el romanticismo de aventuras exóticas, ahora se huye hacia la intimidad de detalles ocultos” (1980, p. 36). Balazs nos dice esto en relación a la intensidad que requiere el film, afirmando que la narrativa de las novelas o los cuentos no basta para satisfacer la fantasía cinematográfica -recordemos que la condición narrativa del cine en el año 30 era una que actualmente se sigue repitiendo como modelo de ciertos patrones de cine producto. En el caso de *Arrebato* no sólo asoma con evidencia este hecho, sino que además ahonda en autoreferencias al propio cine y a sus diversos modos de hacer, profundiza en el contraste entre “el cine comercial” y el “cine de autor” que aun sigue dividiendo los sistemas de circulación de las películas en cine arte o cine comercial como una forma de filtrar y subvertir al público.

Bibliografía

Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.

Balazs, B. (1980). *La estética del film*. La Habana: Arte y Literatura.

Vila-Matas, E. (2005). *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.

Como citar: Reyes León, D. (2005). Arrebato , *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2026-09-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/arrebato/71